

A transformação estilística de Wes Anderson¹

Henrique Bolzan Quaioti²
Universidade de São Paulo – USP

Resumo

O estilo visual do diretor de cinema Wes Anderson mudou, porém muitos acadêmicos falharam em perceber essa transformação. Assim, o objetivo deste trabalho é contribuir para uma compreensão mais profunda da transformação no estilo de Anderson em seus filmes mais recentes. Anderson, aos poucos trabalha menos com as ditos “planos achatados” e explora mais os “planos planares”. Minha hipótese é que essa transformação se dá porque Anderson, em seus filmes mais recentes, começa a explorar pelo menos duas características principais de sua mise-en-scène: a profundidade da campo e o consequente uso de camadas.

Palavra-chave: Wes Anderson; estilo; achatado; profundidade de campo; encenação.

Introdução e breve discussão conceitual

Uma descrição do estilo visual do diretor de cinema estadunidense Wes Anderson, em particular, se tornou bastante recorrente: a noção de que um estilo visual ‘andersoniano’ é definido por composições “achatadas” (*flat*). A afirmação de James MacDowell de que as cenas de Anderson tem “aparência achatada” (2012, p. 9) foi tão influente que outros acadêmicos a referenciaram em suas análises (Wilkins, 2014, p. 30; Buckland, 2019, p.186). Ainda mais extremo, Rachel Joseph afirmou que “Anderson filma todos os seus filmes enquadrados em frentes achatadas, como se estivesse no palco, remetendo às origens do cinema e do ‘cinema de atrações’” (2014, p.52). Em uma análise de *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), David Bordwell comenta que o estilo visual de Anderson “sacrifica composições profundas e sinuosas em favor da perspectiva de um ponto (ou, alternativamente, profundidade mínima)” (2015, p.239). Mais recentemente, um artigo (Vickers, 2024) foi dedicado exclusivamente a vincular o “achatamento” do estilo de Anderson ao American Eccentric Cinema (AEC).

No entanto, por mais que no passado o estilo de Anderson até pudesse ser definido como “achatado”, o objetivo do presente trabalho é entender que o estilo visual de Anderson não pode ser mais definido como tal. Isso exige que repensemos nossa ideia do

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), da Escola e Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: hquaioti@usp.br.

que seria uma composição “achatada” – não só no cinema de Anderson, mas como conceito geral dos estudos de cinema.

Descrever o estilo visual de Anderson como “achatado” parece adequado para muitas composições de seus primeiros filmes, que tendiam repetidamente a enquadrar personagens contra uma parede ou qualquer outro fundo chato. Tais planos andersonianos, de fato, frequentemente, não exploravam as possibilidades visuais da profundidade de campo. Assim, é correto descrever as composições visuais de Anderson como “achatadas” se pensarmos em um plano como, por exemplo, o de *Os Excêntricos Tenenbaums* (*The Royals Tenenbaums* 2001, fig. 1). Porém, seria correto afirmar o mesmo de um plano como o de *A Crônica Francesa*, (*The French Dispatch*, 2021, fig. 2)?



Figuras 1 e 2 – Comparação entre composições de cenas.
 Fonte – frames dos filmes *Os Excêntricos Tenenbaums* e *A Crônica Francesa*.

À primeira vista, essas composições podem parecer bastante semelhantes, com personagens virados para câmera, que os filmam em um ângulo de 90°, perpendicular a uma parede, ao fundo. No entanto, elas, na verdade, diferem muito em relação a pelo menos duas características de *mise-en-scène*: a profundidade de campo e o uso de camadas. A seguir, uma breve explicação do significado dessas características.

A profundidade de campo (termo popularizado pelo discurso crítico do período da *nouvelle critique* – *profondeur de champ*), na verdade abarca duas opções técnicas significativamente diferentes. Com mais frequência, designa a capacidade da lente da câmera de renderizar vários planos de ação em foco nítido. Para conseguir esse efeito, é necessário usar lentes grande-angulares e uma abertura pequena de lente. Além disso, a profundidade de campo também abarca a possibilidade do que chamamos de “encenação em profundidade”, isto é, colocar objetos ou figuras significativas a distâncias distintamente diferentes da câmera.

Talvez os exemplos mais famosos de planos com grande profundidade de campo, incluindo encenação em profundidade, sejam aqueles filmados pelo diretor de fotografia Gregg Toland, como, por exemplo, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) e *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941). É impossível discutir esses exemplos de composições com grande profundidade de campo sem considerar os escritos de André Bazin (1958; 2018). Em resumo, Bazin exalta a forma como Gregg Toland combinou planos de foco profundo e encenação em profundidade, normalmente filmando um plano longo, em uma grande diagonal.

O modo de Anderson enquadrar seus planos, contudo, é bem diferente das grandes diagonais as quais Bazin se refere em relação à *Cidadão Kane* e *Pérfida*. Como Anderson encena os personagens contra um fundo perpendicular, com a câmera perpendicular à ação, conseqüentemente seus planos com grande profundidade de campo darão origem à camadas. Todo plano cinematográfico filmado em uma grande-angular tem profundidade, mas os efeitos dessa profundidade variam dependendo se o espaço é articulado em estratos, isto é, camadas, ou experimentado em uma diagonal, da forma comentada por Bazin. Bordwell (1997; 2005), a fim de categorizar as descobertas de Bazin, denomina os planos ao estilo de *Cidadão Kane* e *Pérfida* como “recessivos”. Resumidamente, a profundidade no plano recessivo é representada em grande profundidade de campo, normalmente em uma grande diagonal. É necessário que o plano seja filmado em grande-angulares e tenha pequena abertura de lente se o cineasta deseja um efeito de foco profundo. O efeito recessivo de diagonal é percebido em um grau bem menor se o cineasta opta por filmar com uma lente teleobjetiva de foco raso.

No entanto, quando discuto profundidade de campo neste trabalho, não estou me referindo a planos recessivos, e sim ao que denomino de planos planares³. Para sintetizar, a profundidade de campo usada por Anderson nos primeiros filmes é a do plano achatado (fig. 1), isto é, praticamente inexistente, onde o fundo é, na maioria das vezes, uma parede paralela à câmera e os personagens são posicionados também paralelos à câmera, sem muita distinção entre a parede de fundo. O cineasta pode optar por filmar tanto com uma grande-angular como uma teleobjetiva. Caso opte por filmar com uma grande-angular, o cineasta não trabalha a encenação em profundidade, para não evidenciar o foco profundo. Por outro lado, a profundidade no recente estilo de Anderson (que irei analisar adiante) é

³ Termo usado por Wölfflin (2015), para discutir pinturas do renascimento, como, por exemplo, *A Escola de Atenas*.

a do plano planar (fig. 2), representada por vários níveis de camadas estratificadas. É necessário que o plano seja filmado em grande-angulares e tenha pequena abertura de lente, para que assim seja gerado o foco profundo para representar as camadas em uma encenação em profundidade.

A transformação estilística de Wes Anderson

Desde seu primeiro longa-metragem, *Pura Adrenalina* (*Bottle Rocket*, 1996), Anderson tem consistentemente buscado distanciar-se de um estilo convencional de produção cinematográfica, optando por lentes mais grande-angulares em vez de teleobjetivas, que fornecem uma maior profundidade de campo, seja em planos mais amplos ou em distâncias mais próximas dos personagens. De *Três é Demais* (*Rushmore*, 1998) até *Viagem a Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007), por exemplo, ele filmou todos os seus filmes em *widescreen* anamórfico usando uma lente Panavision Primo 40mm Anamorphic. Observe, em uma composição de *Três é Demais* o efeito da lente grande-angular na maneira como tanto a mesa, a personagem e os livros ao fundo permanecem em foco, ao mesmo tempo em que objetos e cenários ficam ligeiramente mais distorcidos, como, por exemplo, a mesa, que fica abaulada (fig. 3).

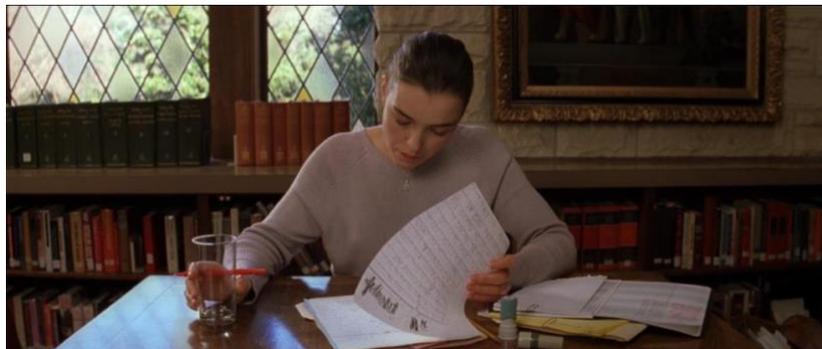


Figura 3 – Uso de lentes grande-angulares e seus efeitos.
Fonte – frame do filme *Três é Demais*.

Sem dúvida, essa escolha de lentes fornece maior profundidade de campo, no entanto, em seus primeiros filmes, Anderson geralmente não encenou os personagens no espaço profundo de forma consciente, isto é, não havia muita separação entre objetos em primeiro plano, personagens ou cenário ao fundo (fig. 3) – o que levou críticos a chamar tais composições de achatadas. A falta de consciência de Anderson sobre a possibilidade de encenação em profundidade fica clara quando ele comenta do porquê de ter escolhido usar lentes grande-angulares: “acho que a razão para usar lentes grande-angulares tem a

ver com [...] dar um pouco de irrealidade [ao filme]. Dá uma aparência meio surreal, e não é muito naturalista, se você usar essa lente um pouco mais grande-angular. Dá uma sensação meio cartunesca.”⁴

Como pode ser visto, a escolha de lentes grande-angulares estava mais relacionada à obtenção de uma aparência cartunesca do que a uma decisão consciente de explorar as possibilidades de profundidade de campo. Isso pode ajudar a explicar por que as composições de Anderson, no início de carreira, frequentemente, pareciam tão achatadas. Além disso, em seus filmes anteriores, um número grande de planos retratava personagens enquadrados frontalmente contra paredes ou outros fundos chatos, à 90°.

Essa falta de consciência das possibilidades de encenação em profundidade das lentes grande-angulares reflete em outros filmes de Anderson adiante, como, por exemplo *Os Excêntricos Tenenbaums* (fig. 1) ou *A Vida Marinha com Steve Zissou (The Life Aquatic with Steve Zissou)*, fig. 4). Nesses dois planos, é fundamental notar que, independentemente da distância entre o personagem filmado e o fundo, ambas as imagens dão a impressão de composições bastante achatadas. Os planos não retratam muita profundidade, mesmo embora tenham sido filmados com lentes grande-angulares.

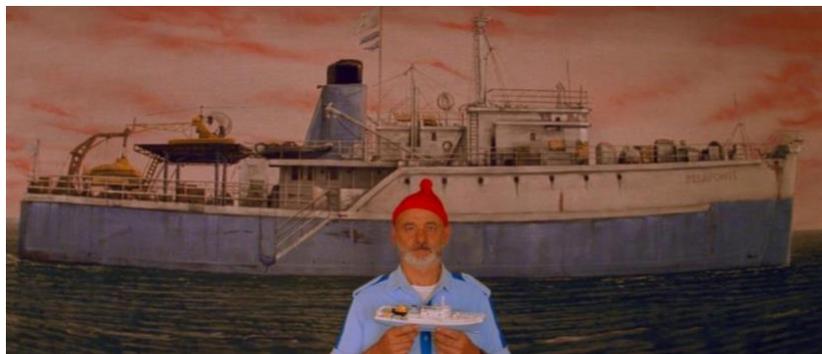


Figura 4 – falta de consciência de Anderson em relação ao potencial de encenação em profundidade.
 Fonte – frame do filme *A Vida Marinha com Steve Zissou*.

Mais tarde em sua carreira, Anderson fez seu primeiro longa-metragem de animação em miniatura, *Fantástico Sr. Raposo (Fantastic Mr. Fox, 2009)*, o que lhe permitiu trabalhar com miniaturas, dando a Anderson uma consciência ainda maior de onde posicionar seus personagens dentro do quadro, pois ele tinha controle total sobre a ação. Esse controle estrito sobre o posicionamento dos personagens na cena se tornaria cada vez mais crucial para os experimentos de Anderson com foco profundo, como será

⁴ Fala de Anderson extraída da trilha de áudio nos comentários do diretor da edição em *Blu-ray* da *Criterion Collection* do filme *Três é Demais*.

demonstrado adiante. Depois de trabalhar com animação, Anderson começa a almejar cada vez mais controle das criações. Kevin Timon Hill, diretor de arte de *The French Dispatch*, comenta que “ao longo do processo de trabalho em um filme como *Ilha dos Cachorros* [*Isle of Dogs*, 2018] você cria cada coisa. É tudo miniatura, então você pode escolher cada padrão e forma. Não foi um grande choque para mim quando comecei a trabalhar em *A Crônica Francesa* [e Anderson] estava trabalhando dessa mesma forma” (Seitz, 2023, p.69).

Em seu próximo filme *live-action*, *Moonrise Kingdom* (*idem*, 2012), Anderson parece ter se tornado mais consciente da representação de profundidade de campo em camadas. Isso se torna particularmente perceptível na forma como ele escolhe filmar cenas “estilo casa de bonecas”⁵. Anderson começa a usar esses cenários de “estilo casa de bonecas” acentuadamente em *A Vida Marinha com Steve Zissou*, na cena do barco Belafonte, e em *Viagem a Darjeeling*, cena de *tracking shot* no trem. No entanto, em nenhuma dessas cenas ele trabalha com profundidade em camadas. Em *Moonrise Kingdom*, ele volta a trabalhar com cenários “estilo casa de bonecas”, mas desta vez ele explora intensamente uma abordagem mais autoconsciente para o uso de foco profundo, com uma profundidade em camadas.

Em *Moonrise Kingdom* (fig. 5), Anderson divide a composição não apenas de acordo com os cômodos da casa, mas também pelo posicionamento de cada personagem. Na primeira camada, o foco está em Suzy (Kara Hayward) e na despensa, ambas caracterizadas por cores terrosas e iluminação mais escura. Na segunda camada, o foco muda para a mãe de Suzy (Frances McDormand) e a cozinha, com o piso xadrez ajudando a distingui-lá visualmente da primeira camada. Na terceira camada, mais para trás, estão o pai de Suzy (Bill Murray) e os irmãos, novamente com cores mais escuras e terrosas para criar contraste visual com a segunda camada. No ponto mais distante, no fundo, há uma quarta camada, quase imperceptível. Note como os batentes das portas se transformam em molduras que delimitam perfeitamente os limites entre as camadas. Vale notar também como o jogo de iluminação entre as camadas (escuro-claro-escuro) ajuda a desenhar camadas muito bem estratificadas. Por fim, é notável que nenhum personagem se sobrepõe ao outro, formando um ziguezague que se move em profundidade, deixando cada camada com seu principal ponto de interesse do personagem visível. Esse acúmulo

⁵ MacDowell (2014, p. 157) define estilo casa de bonecas como cenários claramente sem uma “quarta parede”, permitindo movimentos de câmera em vários cômodos com a parede de frente “abertas”.

de detalhes visuais e informações dentro do quadro só seria possível devido a uma grande consciência de como encenar em profundidade com foco profundo.



Figura 5 – exemplo de encenação em profundidade em camadas, em um plano planar.
 Fonte – *frame* do filme *Moonrise Kingdom*.

Tendo experimentado as possibilidades estilísticas de trabalhar com profundidade em camadas em *Moonrise Kingdom*, em *O Grande Hotel Budapeste* Anderson trabalha, pela primeira vez, com uma proporção de aspecto 4:3. Este formato permite que ele explore a encenação vertical e também permite que ele explore maior profundidade de campo. Com mais espaço para trabalhar com profundidade, novas possibilidades de encenação surgem. Uma dessas possibilidades é ter duas ações encenadas simultaneamente, no mesmo espaço e tempo na tela. Veja, por exemplo, a cena após a leitura do testamento de Madame D (Tilda Swinton) (fig. 6). Na primeira camada, enquanto M. Gustave (Ralph Fiennes) e Zero (Tony Revolori) estão falando sobre a obra de arte herdada por M. Gustave, na segunda camada, Serge X. (Mathieu Amalric) e Clotilde (Léa Seydoux) estão, possivelmente, discutindo a situação problemática do *concierge*. Como pode ser visto, Anderson faz uma encenação em profundidade com camadas bem definidas através da profundidade, ou em outras palavras, uma profundidade estratificada. Anderson usa a técnica do foco profundo para criar um efeito cômico ao contrastar duas ações com ritmos diferentes: a atuação física desesperada de Amalric e Seydoux vs. a atuação *deadpan*⁶ de Fiennes e Revolori. Note que camadas são estritamente delineadas, com diferenças de iluminação entre elas, e com molduras feitas pela moldura da janela, no mesmo estilo de *Moonrise Kingdom* (fig. 6).

⁶ Sobre atuação em Wes Anderson, ver Quaioti (2023).

Em *A Crônica Francesa*, Anderson refina a encenação em profundidade. Em uma cena ambientada no escritório de Arthur Howitzer (Bill Murray) (fig. 7), os espectadores observam o Arthur e sua mesa formando a primeira camada; duas atrizes dispostas na segunda; dois atores sentados na terceira; e, finalmente, dois atores em pé criando uma quarta camada com profundidade pronunciada. Pela transparência da janela de vidro, consegue-se ver também outras camadas bem ao fundo, na divisão de salas. O novo estilo de Anderson organiza a *mise-en-scène* para permitir que múltiplos planos de ação permaneçam visíveis simultaneamente de maneiras nunca imagináveis em seus primeiros filmes.



Figuras 6 e 7 – composições em foco profundo, em planos planares.
 Fonte – frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* e *A Crônica Francesa*

É bastante perceptível nestes exemplos como a encenação de Anderson se intensificou significativamente desde seu primeiro filme. Essa mudança pode ser explicada por Anderson ter mais consciência de como trabalhar com foco profundo. Além disso, Anderson entendeu que era necessário usar camadas bem definidas em foco profundo se quisesse manter o rigor geométrico de sua encenação. Ignoradas por aqueles que escreveram sobre Anderson, essas camadas contribuem significativamente para a ideia de “cálculo geométrico” rigoroso (MacDowell, 2010, p. 5) que muitos acadêmicos (Kornhaber, 2017, p. 30; Lee, 2016, p. 6) usam para descrever suas composições visuais.

Por fim, um exemplo de encenação em profundidade em *Asteroid City* (*idem*, 2023, fig. 8). No plano, a videira de madeira delimita o quadro na primeira camada (no mesmo estilo de *Moonrise Kingdom* e *O Grande Hotel Budapeste*); na segunda camada à direita, um churrasqueiro está preparando alguns alimentos; na terceira camada, uma fileira de personagens secundários (provavelmente o foco do espectador, já que são os únicos personagens conhecidos neste plano) está posicionada atrás do churrasqueiro; a

quarta camada contém uma mesa com duas mulheres servindo lanches e uma *jukebox* em vermelho saturado; a quinta camada mostra uma mesa com pessoas comendo na extrema esquerda do quadro; e a sexta camada apresenta uma das casas de hospedagem locais, com várias outras camadas no fundo, incluindo coqueiros e palmeiras, uma ponte em construção, casas adicionais e grandes formações rochosas. Decorações de estrelas e planetas no teto da videira, cores altamente saturadas que atraem a atenção do espectador e uma textura quadriculada de luz e sombra devido à videira de madeira, somam-se a essa complexidade visual.



Figura 8 – composição em foco profundo bastante complexa.
 Fonte – frames do filme *Asteroid City*

Ainda hoje, muitos críticos e acadêmicos (Wilkins, 2014; Buckland, 2019; Vickers, 2024) insistem em chamar as composições de Anderson de achatadas. Como não fazer diferenciação entre planos achatados e planares se um trabalha a encenação em profundidade com foco profundo e o outro não? Essas duas qualidades são fundamentais para compor qualquer *mise-en-scène* e não devem ser ignoradas. Se não notarmos essas diferenças – como os acadêmicos que escreveram sobre Anderson não notaram –, não notaremos a transformação estilística dos filmes de Anderson.

Este breve panorama da intensificação do estilo de Wes Anderson contribui não apenas para a análise das transformações estilísticas em sua obra, mas, sobretudo, para destacar a importância de observar as variações entre planos cinematográficos e de atentar para elementos formais fundamentais da imagem fílmica, como a profundidade de campo e a encenação em profundidade.

Referências

BAZIN, A. “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”. In **O Que é o Cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, A. “William Wyler ou le janséniste de la mise en scène”. In **Qu'est-ce que le Cinéma?** L'ontologie et langage. Paris: Éditions du Cerf, 1958.

BORDWELL, D. **On the history of film style**. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

BORDWELL, D. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BORDWELL, D. “Wes Anderson Takes the 4:3 Challenge.” In **The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel**, ed. Matt Zoller Seitz, 235–50. Nova Iorque: Abrams, 2015.

BUCKLAND, W. **Wes Anderson’s Symbolic Storyworld: a semiotic analysis**. Londres: Bloomsbury Publishing Inc, 2019.

DILLEY, W. C. **The cinema of Wes Anderson: bringing nostalgia to life**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

JOSEPH, R. "Max Fischer Presents": Wes Anderson and the Theatricality of Mourning". In **The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon**, ed. Peter C. Kunze, 51-64. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.

KORNHABER, D. **Wes Anderson**. Urbana : University of Illinois Press, 2017.

LEE, S. Wes Anderson’s ambivalent film style: the relation between mise-en-scène and emotion, **New Review of Film and Television Studies**, 2016.

MACDOWELL, J. Notes on Quirky, **MOVIE: A Journal of Film Criticism** 1, 2–16, 2010.

MACDOWELL, J. Wes Anderson, tone and the quirky sensibility, **New Review of Film and Television Studies**,10:1, 6-27, 2012.

MACDOWELL, J. "The Andersonian, the Quirky, and “Innocence”". In **The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon**, ed. Peter C. Kunze, 153-170. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.

QUAIOTI, H. B. A construção de diálogos em Wes Anderson, **Rebeca**, v. 12 n. 2, 2023.

SEITZ, M. Z. **The Wes Anderson collection: The French Dispatch**. Nova Iorque: ABRAMS, 2023.

VICKERS, Z. T. Flat America: Ennui in American Eccentric Cinema, **Quarterly Review of Film and Video**, 41:1, 103-132, 2024.

WILKINS, K. "Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization". In **The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon**, ed. Peter C. Kunze, 25-38. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.

WÖLFFLIN, H. **Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art**. Trad. Jonathan Blower. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015.